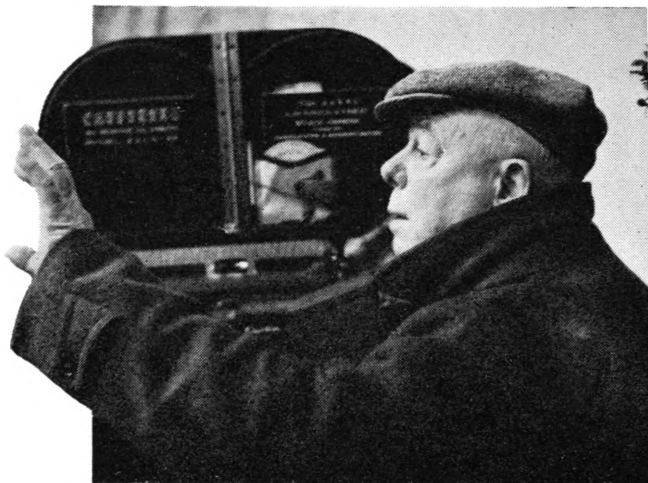


JEAN RENOIR OG SPILLET REGLER

Af Jørgen Stegelmann



„Elena og Mændene“s instruktør ved kameraet.

JEAN RENOIR var engang tilskuer ved en tyrefægtning. Da han ikke på nogen måde havde et mere end almindeligt overfladisk kendskab til denne sport og ikke var inde i dens sindrige enkeltheder, gik det hastigt op for ham, at han i alle sine reaktioner misforstod det komplicerede spil. Men publikum rundt om ham opfattede derimod fuldt og helt toreadorens opvisning – det kendte nemlig spillets regler. Og ud af denne og en lignende oplevelse, han havde ved et isshow i Dallas, drager Renoir da den morale, der er så væsentlig netop i forbindelse med hans film: man må kende spillets regler for ret at forstå.

Det er da også meget nærliggende at forsøge at skitsere en bedømmelse af den samlede Renoir'ske produktion – i hvert fald efter 1939 – efter disse spillets regler, nærliggende fordi hans udtømmelige „La Règle du Jeu“ ikke blot giver stikordet, men dertil rummer afgørende stof til forståelse af sin instruktør og hans film. I første række går udtrykket i filmen på de faste, bindende regler, hvorefter man må leve i Renoirs samtid, hvis man vil overleve. Før „La Règle du Jeu“ havde Renoir instrueret „Menneskedyret“, hvor han i stor trofasthed over for *Zolas* forlæg havde lagt sin stil an på det naturalistiske – i „La Règle du Jeu“ forsøger han med fuldt forsæt at rive sig løs fra det naturalistiske og skabe noget mere klassisk i stilen, noget mere poe-

tisk. Samfundssatiren i „La Règle du Jeu“ får da groft sagt klassisk karakter, den kommer til at stå i nær forbindelse med litterære og dramatiske traditioner, og de spillets regler, som Renoir da underlagde sig, har siden da gang på gang optaget ham og influeret hans film.

Før Renoir gik i gang med „La Règle du Jeu“, læste han *Marivaux* og *Musset* grundigt igennem. Filmen må således – helt på linie med hans egne udsagn derom – betragtes som et forsøg, og et af de fornemste i vor tid, på at genskabe en klassisk tradition – eller rettere: et forsøg på at skabe en samtidig poetisk og satirisk komedie, der var moderne på den måde, som Renoir stadig helst vil være moderne på: i næreste kontakt med traditionerne. Renoir læste ikke *Marivaux* og *Musset* for at kopiere, end ikke for at lade sig inspirere. Men han læste disse klassiske forfattere for hos dem at finde hjælp til at etablere en stil, der foresvævede ham at måtte have sine tyngdepunkter i en indre, ikke ydre, realisme og i det poetiske. Så vidt man kan forstå Renoir, betragter han „La Règle du Jeu“ som sit første forsøg i denne retning – hans sidste blev det ikke.

Renoir søger således det klassiske, søger at binde sine film til den klassiske vesteuropæiske kunst, som den har sin rod i antikken. Det er i denne forbindelse vel værd at bemærke, at han i sin indiske film „Floden“

ikke konsekvent forsøgte at komme det indiske liv og den indiske kultur helt ind på livet; filmen er i overlegen grad en europæers syn på Indien, ikke en på forhånd dødsdømt anstrengelse for at komme bag om det gådefulde. Renoir tror ikke på, at man fuldt og helt kan gro ind i en kultur, der ikke fra barnsben er ens egen – han siger selv, at han er stærkt fængslet af indisk religion, at han finder indisk væsen fascinerende og vidunderligt, men han er af den overbevisning, at han har mere ud af at læse *Aristoteles* og *Platon* og af at følge trådene gennem den kultur, han selv tilhører. Det er karakteristisk for Renoirs tænkemåde, at han så ærligt indrømmer, at man må vedkende sig sin kulturarv, og det gør ikke „Floden“ ringere, at dens Indien på denne usnobbende måde er set udefra. I modsætning til mange forhippede vestlige forsøg på at udforske de indiske gåder bærer „Floden“ et værdifuldt præg af ærlig indrømmelse af de grænser, som består kulturerne imellem, og som man paradoksalt nok må respektere, hvis man vil forstå hinanden. Og denne tilbageholdenhed forlener også „Floden“ med den selsomme stemning af hemmelighedsfuld tiltrækning, som just fangede Renoirs interesse i *Rumer Goddens* bog, og som fik ham til at filmatisere den.

Den klassicisme, som Renoir tilstræber, synes i første række at være en klassicisme med rod i teatret. Iøvrigt har Renoir selv både skrevet og instrueret for teatret, og under sit Hollywood-ophold havde han planer om sammen med en gruppe unge skuespillere at danne et selskab, der skulle filmatisere en række teaterstykker fra det klassiske repertoire; „Film Group“ kaldte han sit foretagende, hvis ambitiøse mål det var at skabe en art klassisk betonet amerikansk filmkunst. Planerne blev aldrig realiserede, men de beskriver tydeligt Renoirs dragen mod det klassiske teater, hans angst for at bryde broerne af, hans vilje til at lade teatret befrugte filmen uden at tage livet af den.

Påfaldende er det først og fremmest, hvor ofte Renoir i bogstaveligste forstand har bragt teatret ind i sine film. Når man ser bort fra de film, hvori han har dyrket det rent naturalistiske („Menneskedyret“ og den amerikanske „Kvinden på stranden“), finder man frem til en lang række eksempler på hans placering

af forskellige teaterstilarter til kommentering af den egentlige handling. Der er ikke hos Renoir i disse tilfælde som for eksempel i den traditionelle indiske film tale om, at sådanne sceniske optrin indføres for derigennem med større frihed at kunne udtale en kritik, som ydre forhold vanskeliggør en mere åben fremførelse af – hos Renoir får det teater, der citeres, en levende funktion i helheden, det ikke blot kommenterer handlingen, men det sætter den i relief og skaber derved et veksel-spil mellem disse to planer. Dette tydeligst i „La Règle du Jeu“, hvor de indlagte optrin ved kostumefesten næsten pinagtigt understreger den atmosfære, der hviler over de implacerede. En grotesk og i fjollet opstemthed udført *danse macabre* bliver et billede på den dødedsdans, som alle i deres hektiske, overfladiske liv deltager i, og den medynk, der så konsekvent kendetegner Renoirs hele holdning til filmens skikkelser, får således et skær af bitterhed og vrede. Derimod ikke af foragt eller had, thi netop vekselspillet mellem den klare afsløring i dødedsdansen og medfølelsen for disse i grunden ulykkelige mennesker skaber filmens overvældende stemning af forståelse og tilgivelse. Renoir optager dødedsdansen klassiske træk, men ikke for at fordømme – langt snarere for at understrege hvor bundne de mennesker er, som har underlagt sig „La Règle du Jeu“. Denne film er i dybeste forstand en *medlidende* film.

I en tidligere film, „La Chienne“ fra 1931, benytter Renoir sig af marionet-teatret i filmens indledning, hvorved han altså afgørende anslår programmet. Forklaringen er vel nærliggende: de stive, af andre styrede figurer bliver symboler på det moderne menneskes ufri kår, og man er tilbøjelig til at opfatte dem som kommentarer til det menneske, som den naturalistiske films skema arbejder med. Rimeligt er dette vel nok, men ellers er det sjældent at se Renoir anvende disse teaterindslag i blot og bar satirisk hensigt. Forholdet kan vel forklares derhen, at Renoir næppe allerede i 1931 klart har formet sin stil; som før nævnt synes „La Règle du Jeu“ på alle måder at danne det afgørende vendepunkt i hans produktion. En film som „Den store illusion“ benytter sig også af indlagte sceneoptrin; de fangne soldater holder revy, men forestillingen synes kun at have sin plads

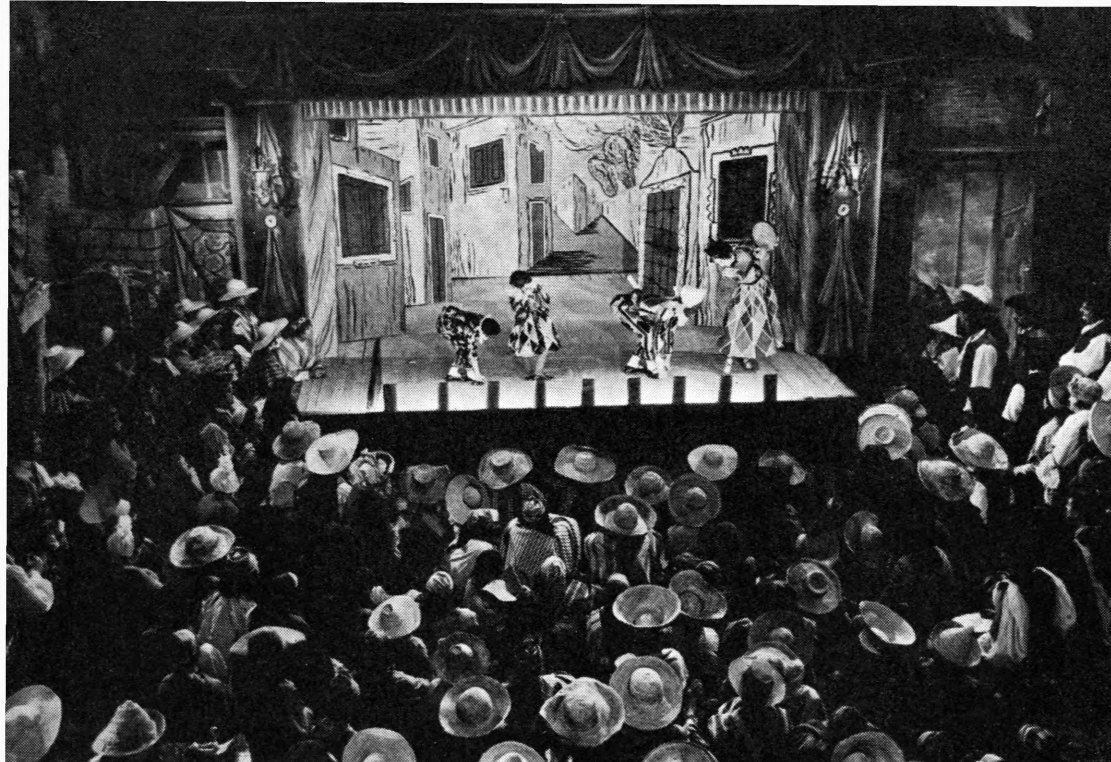
i filmen af rent ydre grunde, idet man netop i ly af opførelsen kan gennemføre en flugt.

Derimod er der i den indiske „Floden“, som Renoir instruerede som sin første film efter den mellemliggende amerikanske periode, en tydelig bestræbelse for at kombinere historien med eksempler fra indisk teater. Filmen handler om tre unge pigers møde med kærligheden, og i et indlagt optrin danses en klassisk kærlighedshistorie. Dansen er ikke etnografisk dunkel, ikke svøbt ind i symboler og riter, som et vesterlandsk publikum ikke ville kunne forstå – tværtimod gribes man af en fornemmelse af, at Renoir så at sige selv har tilrettelagt denne dans, hvis beretning om et ungt par og deres bryllup nok er uforfalsket indisk, men alligevel så uimodsigeligt undfanget i direkte forbindelse med historien. Samtidig ligger dansens kommenterende kraft deri, at den tolker en mere naiv og umiddelbar „romantik“ end den, der ellers behersker historien; der er i dette optrin så at sige en længsel efter en mindre kompliceret, mere oprindelig kærlighed, hvilket skaber en fin kontrast til den kærlighedssorg, som hviler navnlig over den engelske piges skæbne.

Året efter „Floden“ kom „Guldkaret“, Renoirs i alle henseender mest teaterprægede film og samtidig den, der rigest og mest kompliceret udnytter det fascinerende vekselspil mellem teater og virkelighed. I „Guldkaret“ er der ikke blot tale om genoplivelse af et stykke teaterhistorie; Renoir har ikke kastet sig over *Prosper Merimées* skuespil for udelukkende at genskabe et milieu og en atmosfære, som let lod sig udnytte i en film, der blot ville have pastichens præg. Det er ikke mindst her, vi møder så stor en modsætning mellem „Guldkaret“ og Renoirs efterfølgende film, „Fransk Can-Can“, der netop kun er pastiche. Filmen om det hektiske liv på Montmartre er en af Renoirs svageste, fordi den kun er teaterhistorie og aldrig er kommet ud over det stade, hvor man blot i stor trofasthed og med megen nøjagtighed reproducerer en svunden tid. „Fransk Can-Can“ er helt igennem en udvendig film, på det indre plan er den uden sandhed og troværdighed. Man gætter på, at Renoir i denne film har følt savnet af en ægte historie – han har trods sin almindelige evne til at kunne fylde selv det tyndeste manuskript ikke fundet nogen følelsesmæssig grund i

filmens smægtende og lidt bagtrappe-romantiske intrige. Historien i „Guldkaret“ er vel ikke af noget større og mere ekstraordinært format, men den ejer en kerne af menneskelig sandhed, som har fængslet Renoir. Og dertil giver dette stof, der helt er bundet til et teatermilieu, ham den fulde mulighed for at dyrke sin teater-klassicisme, for at prøve sine teorier konsekvent. Renoir er nemlig en instruktør, der altid begynder sit arbejde som rendyrket teoretiker; han har selv fortalt, at han aldrig går i gang med en ny produktion uden først at udarbejde, hvad man kunne kalde den pågældende films teori. Imidlertid indrømmer han selv, at han altid må opgive teorierne, når filmen først er ved at blive indspillet, det praktiske arbejde omformer vel ikke ligefrem teorierne, men det modificerer dem, varierer dem og giver dem det afgørende nye liv. Det er her på sin plads at fremhæve, at Renoir betragter improvisationen som en væsentlig del af sit arbejde; han lader sig minut for minut inspirere af sine medarbejdere, og filmen udvikles gradvist hos ham, er altså ikke på forhånd endeligt fastlagt. Under sit Hollywood-ophold studerede han teknikken bag de gamle farcer, og selvom han må vedgå, at hans evne til at improvisere end ikke står på højde med den improvisationsfærdighed, som man kan finde i en ordinær amerikansk film af b-produktionen, understreger han dog, at der for ham ligger noget væsentligt deri, at filmen så at sige gror under hans hænder. I „Guldkaret“ er til eksempel alle dialoger improviserede – deres skema er nok på forhånd fastlagt, men replikkerne har fået lov til at udvikle sig naturligt ud af situationen. Det er vel næppe sandsynligt, at Renoir ofte har kunnet bruge netop denne fremgangsmåde, da han jo ret beset ikke er den betydelige personinstruktør, men i „Guldkaret“ har han nøje bygget hele spillet op over den kvindelige hovedrolle Camilla, filmens eksklusive midtpunkt – og *Anna Magnani* synes i denne henseende, som persongalleriets samlende skikkelse, at have virket som en inspirator af næsten større format end Renoir selv.

Spillet i „Guldkaret“ er et spil mellem teater og virkelighed, mellem drøm og liv. Det fænomenale ved filmen er dens absolutte understregning af det teatraliske, vi befinder os fra først til sidst på en scene, men denne



Spillet i spillet. Commedia dell'arte i „Guldkaretten“.

scene identificeres med livet. „Guldkaretten“ er så raffineret i sin opbygning, at den på intet tidspunkt lader os få den fornemmelse, at vi har løsrivet os fra teatret. Og inden i denne historie om teatret ligger endnu et spil, spillet i Camillas liv. Hendes position mellem kunst og kærlighed er filmens inderste kerne, og det er dens menneskelige kup, at den ikke blot konstant undgår det i værste forstand teatraliske – Renoir er aldrig *teatralisk* – og aldrig stivner i det skematisk, men samtidig kan holde denne menneskelige tone så ren, at den i sin slutning, hvor Camilla har taget sit valg, glider ud i en fornemmelse af, at intet valg, hvor rigtigt det end måtte være, sker uden smerte og sorg. En fransk anmelder kaldte „Guldkaretten“ indviklet og sammenlignede den med en samling kinesiske æsker, den ene inden i den anden, en endeløs række gåder. Renoir er absolut tilfreds med denne forklaring – han kalder den præcis og dækkende, men han ser typisk nok intet nedsættende deri. „Guldkaretten“ er netop bevidst et spil med gåder inden

i gåder, men gåderne er i indbyrdes kontakt, de forklarer og belyser hinanden, og ved filmens slutning opløser det hemmelighedsfulde spil sig – med Camillas afsluttende replik er løsningen givet, og vi glider gennem sceneåbningen bort fra teatret, hvor tæppet allerede er gået ned. Måske er det væsentligt at lægge mærke til, at Camilla siger sin sidste og afgørende replik foran tæppet – der er en dybere mening i, at denne filmens vigtigste scene foregår uden for teatret.

I sin sidste film, „Elena og mændene“, arbejder Renoir også med en klassisk tradition – filmen forekommer et forsøg på at genoplive den gamle franske vaudevillestil. Den har også i sit ydre skema mindelser af Renoirs hang til i hvert fald i filmens tilrettelæggelse at teoretisere sig ind på stoffet, omend man finder bedre eksempler i andre af hans film: bedst måske i „Guldkaretten“, hvis 3-akts inddeling er påfaldende. I denne forbindelse er det desuden nødvendigt at gøre opmærksom på smer-

Fortsættelse på side 42

DEN FORSVUNDNE FULDMÆGTIG

Efter HANS SCHERFIGS roman „Den forsvundne Fuldmægtig“ er der i hvert fald blevet skrevet to filmmanuskripter, et dansk og et svensk, og vi bringer her slutningen af begge manuskripter og en del af den romantekst, der er blevet „transskriberet filmisk“ (at bringe alle de sider, der er blevet koncentreret dramatisk, ville fylde for meget; vi må henvise de særlig interesserede til bogen).

Det danske manuskript er i modsætning til det svenske ikke udarbejdet i endelig drejebogsform; man vil altså kunne studere to stadier i filmatiseringsprocessen. Man vil også kunne studere, hvor forskelligt de samme scener kan bearbejdes for film.

„Den forsvundne Fuldmægtig“ (1938) er et opgør med den småborgerlige måde at leve på. Hovedpersonen er fuldmægtig Teodor Amsted, der forsøger at blive et frit menneske, men det lykkes ikke for ham; han er på grund af sin opdragelse og uddannelse lidet egnet til selvstændighed. Han laver et forsvindingsnummer, men bliver fundet og kommer i fængsel anklaget for bedrageri, dokumentfalsk og skattesnyderi. Han befinder sig udmærket i fængslet, og da han kommer ud, spekulerer han på, hvordan han kan komme ind igen. Han be-

slutter sig til at slå en kontorchef ihjel ved hjælp af en hammer, men det kan han heller ikke klare. Til slut finder han imidlertid ud af, at politiet vil tro ham, om han (løgnagtigt) hævder at have myrdet en vis Michael Mogensens, og dette bliver hans „redning“: Han kommer tilbage til sit kære fængsel.

Det er Amsteds beslutning om at udgive sig for Michael Mogensens morder, hans „tilståelse“ og hans tilbagevenden til fængslet, der skildres i de afsnit af bogen og af de to manuskripter, vi her bringer. Manuskriptscenerne „dækker“ fra side 205–208 (Beslutningen og „tilståelsen“) og fra side 210–13 (tilbage i fængslet) i romanen. Vi citerer ikke alle de passager i romanen, der „dækkes“ af manuskripterne, kun de mest relevante: Side 205–206 (beslutningen), nogle linier fra side 208 („tilståelsen“) og side 211–13 (tilbage i fængslet). Vi takker Hans Scherfig og „Gyldendal“ for tilladelse til at citere disse afsnit.

I det svenske manuskript er indført en kærlighedsaffære mellem kriminalbetjenten Oden-se (sådan hedder han ikke hos svenskeren, men vi har tilladt os også at give ham dette navn i det svenske manuskript) og fru Amsted, og i romanen findes heller ikke personen Ase i det danske manuskript.

Romanen

Og så har man dog mistænkt ham for mord engang. Man har troet, at han har sprængt den stakkels Michael Mogensens i luften med dynamit.

Ja. Det har man troet om ham. Og måske tror man det endnu.

Og her ligger måske hans redning.

Teodor Amsted har rejst sig op i sengen. Og han bliver hed at betagelse. Blodet strømmer ham til hovedet.

Her er redningen! Her er *mordet!*

Nu gælder det om at tænke klart. Rolig! Rolig! – Det er vigtige ting, der skal overvejes nu!

Han tænker og tænker. Og han ler og trium-

Fortsættelse på side 38

Filmmanuskript I

Af Hans Scherfig, Sven Møller Kristensen og Søren Melson.

ÅSE:

Ja, det stod i aviserne dengang, alt det pjat med pengeafpresning og sådan noget. Man ved aldrig, hvad politiet kan hitte på.

AMSTED: (*lysvågen, har rettet sig op*)
Mogensens! – jeg kunne jo –

ÅSE:

Hvad mener De?

AMSTED: (*langt borte i tanker*)

Jeg kunne jo have gjort det (han rejser sig op). Jeg kunne jo sige – (vender sig om).

ÅSE: (*vil følge ham*)

Må jeg ikke følge med Dem?

Fortsættelse på side 38

Filmmanuskript II

Af Lars Krantz, Göteborg (instruktør af kortfilmen „Bronsålder“)

392. AMSTED går hen ad gaden, kørende halvtotal. Det regner, lygteskær, han passerer, asfalten skinner. Han virker meget træt. Skæbnetung musik.
393. På broen. Totalbillede. Han står og ser ned i vandet. Bagfra. Regn. Morgengry.
394. Nærbillede af vandet oppefra, regndråber slår mod vandoverfladen.
395. AMSTED nedefra halvnært. Han tager øksen frem fra frakken.
396. Vandet. Øksen falder i med et plask. Ringene breder sig i vandet.
397. AMSTED sidder på en kasse på broen. Det er nu lysere. Han holder hovedet i hænderne, sparker til et eller andet.
- Lang overtoning til
398. Det er ophørt med at regne. Solen er begyndt at tite frem. AMSTED sidder på kassen. Han ser syner. Musikken hører op. Glade mågeskrig.
399. Pludselig står ODENSE på broen. Han peger på AMSTED (kameraet). Halvnært billede af AMSTED på kassen, han har sat sig ret op. Ser sig forvirret omkring, ser ned i båden ved broen. ODENSE: (med ekkorøst) Men er det helt sikkert, at AMSTED ikke myrdede Michael Mogensen?
400. I båden sidder ANKLAGEREN og taler op til AMSTED (kameraet). ANKLAGEREN: De er vel klar over, at minimum er livsvarigt fængsel? For mord?
401. Vindue i et bådhus, fru AMSTED stikker hovedet frem. Taler snusfornuftigt. Fru AMSTED: Du må love mig at fortælle *alt* til politiet.
402. AMSTED har rejst sig og står og ser ned i vandet (bagfra).
403. Halvnært forfra. Han ser ned. Så får han tydeligvis en idé. Han er ved at tage en beslutning. Han kvikker lidt op. Han drejer om på hælen. Går med hurtige skridt fremad. Musikken kommer igen, den er lysere nu.
404. AMSTED næsten springer op ad en lille trappe.

Fortsættelse på side 39

ferer. Han er ikke en mand, der kan myrde nogen. Men hvad gør det, når bare man tror det.

Han har en hel nat til at tænke. Og en hel dag.

Men det gælder om at passe på. Å – det gælder om at være forsigtig og snedig!

Det må overvejes og prøves ganske nøje. Men han har jo tid. Der er mange vanskeligheder, der må klares. Det er ikke let at blive dømt for en forbrydelse, man ikke har begået.

Man må være agtpågivende. Man må tage alt i betragtning. Der må ikke mangle noget i regnskabet. Det hele må stemme. Det er sværere at skaffe beviser for en opdigtet skyld end at skaffe et falsk alibi.

Teodor Amsted må opbyde al sin skarpsindighed. Al den fantasi, der muligvis kan være tilbage efter de mange års skole, må bringes i anvendelse. Og al den pertentlighed og påpasselighed, han har lært, må udnyttes. Han må bruge al sin jura og lovkyndighed og retsvidenskab.

Det vil være ham en god hjælp, at politiet i forvejen har haft mistanke til ham. Det vil lette hans arbejde. Men det gælder alligevel om at holde ørene stive. Det gælder om at være forberedt på ethvert spørgsmål. Det bliver hans sidste store eksamen. Hvis han kan bestå den, er han frelst.

— — (Passager udeladt).

Om aftenen henvender Teodor Amsted sig på politigården. Han er bleg af nervøsitet. Han melder sig til den sidste afgørende eksamen.

Og i et natligt forhør tilstår han en forfærdelig forbrydelse.

— — (Passager udeladt).

Men nu er han kommet hjem. Han sidder i fængselskirken og oplever sin barndoms jul. Han ser på juletræet, og han hører på sangen. Han synger selv med:

— Salig er englenes sang! —

Han har nået sit mål. Sikkerhed og tryghed. Orden og regelmæssighed. Han er her på livstid. Han kan se fremtiden tillidsfuldt imøde. Han er pensioneret. Der er intet i hans tilværelse, som ikke nøje svarer til de idealer, der i hele hans liv blev foreholdt ham. Forældre og skole og universitet har forberedt ham til dette liv. Han har nået sit mål.

Fortættelse på side 43

AMSTED:

Nej, nej, lad mig alene – (vender sig halvt) – men lov mig én ting: sig ikke noget til LEIF om dette – om denne samtale – han forstår mig ikke. (går videre) – jeg må tænke mig om –

ÅSE ser efter ham.

48. scene.

Man ser AMSTED gå hen ad fortovet, bagfra. Han går hurtigt, efterhånden stærkere og stærkere. Der kommer musik på. Han går tværs igennem al trafik – der er grønt lys alle vegne – biler og fodgængere viger til side – han går lige mod politigården – ind ad porten – hen ad korridorer – betjente gør honnør for ham – døre og porte åbner sig – for enden af en lang korridor ser man retfærdighedens gudinde med bind for øjnene og vægt i hånden – han standser i farten foran hende, ser på hende, tænker sig om, tager hammeren op af lommen, ser på den et øjeblik og lægger den så i den ene vægtskål, så den anden skål ryger til vejrs. Så går han omkring og går langsomt og majestætisk (musikken skifter karakter) hen mod en dør, der åbner sig for ham, og inde i rummet ser man ODENSE, MIDDELFART og POLITICHEFEN, som alle ved synet af ham rejser sig op, som om de havde ventet ham. AMSTED træder ind, døren lukker sig efter ham, og billedet toner over i avisoverskrifter:

DEN FORSVUNDNE FULDMÆGTIG

BEKENDER MORDET PÅ

AMAGER FÆLLED

MELDT SIG SELV TIL POLITIET

AMSTED-GÅDEN ENDELIG OPKLARET

49. scene.

FORAN FÆNGSELSPORTEN står ÅSE med en buket blomster. Hun går hen til vagten ved porten.

ÅSE:

Undskyld, jeg skal hente en ung mand, der har afsonet en bøde. Er det her, han kommer ud?

VAGTEN:

Javel. Det er klokken 12.

ÅSE:

Tak.

Hun står til side. Venter. En bil ruller op foran porten, og AMSTED træder ud mellem to betjente. ÅSE stirrer forbavset på ham. Han ser meget lykkelig ud. Hun går hen imod ham, idet han nærmer sig porten, ser hun på sin buket og rækker den til ham: „Til lykke.”

AMSTED: (forbavset, men glad)

Tak – mange tak – det var pænt af Dem. (Han ser venligt på hende og går ind ad porten).

Fortættelse på side 43

405. Kameraet kører fra ham bagud, hen ad gaden, glad, hurtig takt.
406. Kameraet kører hen til en husvæg, til skiltet POLITI. Tilting nedad. Han går ind gennem døren. Musikken dæmpes.
407. Kort overtoning til det indre af politistationen. AMSTED sidder på en stol, en KRIMINALBETJENT i forgrunden, bag skrivemaskine. KRIMINALBETJENTEN:
Men mener De nu, hvad De siger ... Der er jo livsvarigt fængsel for mord.
AMSTED:
Ja, jeg er klar over det. Jeg sprængte ham ganske simpelt i luften. Sådan her.
(Støj fra skrivemaskinen).
408. KRIMINALBETJENTEN.
409. AMSTED gør en bevægelse og slår hænderne sammen over hovedet.
Langsom overtoning til
410. AMSTED i cellen, lykkelig, slænger sig på briksen med hænderne under nakken. Har det godt. Glad musik.
411. Langsom overtoning til solbeskinnet bakkeskråning, birke. „Enken” dukker op, hun springer omkring og fniser som en ung pige, forfulgt, leende, og straks efter kommer ODENSE.
412. ODENSE når hen til hende.
413. De løber bort hånd i hånd.
414. De standser, puster ud, ler, ser genert på hinanden. Og kaster sig i hinandens arme. Kameraet kører frem til nærbillede, kys.
Langsom overtoning til
415. Kameraet kører relativt langsomt baglæns i fængslets arbejdssal. AMSTED sidder længst væk. Kameraet følger FÆNGSELSBETJENTEN, som går gennem lokallet. Kameraet svinger 90 grader, bort fra den lykkelige AMSTED, som klitrer poser. Glad, lallende mekanisk musik.
416. Døren går i bag FÆNGSELSBETJENTEN. Hans falkeblik dukker op i lugen. Han ser først til siden, så lige ind i kameraet (som billedet til forteksterne).
SLUT (toner ind i billedet).

I 1927 genopbyggede en dansker, *Carl Theodor Dreyer*, det middelalderlige Rouen med dets kirker, voldgrave og tårne; han genopvækkede biskop Gauchon, tændte risknipperne i brand og førte endnu en gang Jeanne d'Arc til bålet.

„Jeanne d'Arc“'s realisme var så overvældende, at da den i 1929 – nøjagtig 500 år efter den virkelige begivenhed, som dette forbløffende filmdokument i et forsøg på at ransage fortiden gengiver i de nøgne historiske kendsgerninger – blev vist i New York, døde i løbet af den første uge to tilskuere af chok, og forevisningerne blev standsede.

Den katolske kirke krævede, at hele scener skulle fjernes fra filmen, skønt Dreyer blot havde fulgt retshandlingen.

Hvad havde Dreyer ovovet at gøre? Han havde fjernet gipsforgyldningerne og legenderne, den pynt som i århundreder havde dækket jomfruen; han gav hende kød og blod, han gengav hende hendes egne følelser, dette var ikke blasfemi, men indtrængende erkendelse og ægte kunst.

Den unge amerikanske digter JAN WAHL har skrevet en bog om Dreyer: „*In a Lens Darkly*“ (Titlen bentyder til Sheridan le Fanus roman „*In a Glass Darkly*“, der inspirerede til „*Vampyr*“). Bogen er endnu ikke udkommet, men „*Kosmorama*“ har fået tilladelse til at bringe dens forord.

Filmkunstnerens lidelser og triumfer

Syv år senere blev en meget forkortet version af „Jeanne d'Arc“ udsendt i Amerika, og den var således en af de meget få stumfilm (deriblandt også *D. W. Griffiths* „*En Nations Fødsel*“), der kunne vises efter tonefilmens gennembrud. Dreyers „Jeanne d'Arc“ er stadig populær i Japans biografer, hvor dens klassiske rytme og stil, dens arkitektur og fremfor alt dens psykologiske sandhed og intense spil bliver meget beundret.

I slutningen af tyverne syntes den sort-hvide films muligheder ubegrænsede. Flere fremragende arbejder gav prøver på dens blændende smidighed i alle henseender: Således *Sergei Eisensteins* „*Generallinjen*“, en russisk allegori om oprettelsen af en kollektivfarm på trods af kulakkernes modstand, og *Fedor Ozeps* „*Det levende Lig*“, et drama, der blev optaget af tyskere og russere i samarbejde efter Tolstojs teaterstykke. Jeg fremhæver disse to, fordi de anvendte montagens pricipper, et speciel klipningsteori og idéassociationsteknik, der viste sig kun at kunne benyttes af stumfilmen. På den anden side var denne metode hverken velegnet eller nødvendig i „Jeanne d'Arc“ eller „*Mutter Krauses Himmelfart*“, en studie i inflation og social utryghed, henlagt til Berlins lejekaserner og iscenesat af *Phil Jutzi*.

Der er imidlertid siden 1929 sket omvæltninger af en anden art: Man har kommercia-

liseret visse tekniske eksperimenter, man tidligere havde arbejdet med (farven, tonen (og den stereofoniske lyd) og forskellige nye lærerformer). Stumfilmen repræsenterede filmen i dens reneste form, men øjensynlig er filmen for levende et medium til at kunne blive dræbt af nye tricks.

De to overlevende mestre er *Charlie Chaplin* og *Carl Th. Dreyer*. De har begge været aktive siden umiddelbart før 1. verdenskrig, de er begge i tredserne – og begge arbejder stadig. Begge planlægger deres mest ambitiøse værker. Ingen af dem har hidtil beskæftiget sig med farvefilm.

Dreyer og Chaplin ligner desuden hinanden derved, at de begge har fuld kontrol med deres film, fra manuskriptet til den endelige klipning og underlægningsmusik, trods den kendsgerning, at ingen anden kunstner stiller så mange næsten uovervindelige problemer, kræver så meget apparatur og værktøj, så mange mennesker involveret (det er nødvendigt at organisere et stort *team*, inden for hvilket alle må underordnes helheden) – og så mange penge (for at begynde optagelserne til en film må man normalt besidde mindst 50.000 dollars).

Det er i betragtning af disse betydelige forhindringer bemærkelsesværdigt, at kunstnere har haft mod til at bruge filmen som medium

og i den konsekvent forsøge at forme og udvikle et æstetisk synspunkt, en individuel tone og filosofi. Det er sværere at betjene et kamera end en pen eller pensel.

Og skønt der er produceret særegne film – deriblandt den berømte „Dr. Caligaris Kabinet” fra 1919, som greb den amerikanske digter *Vachel Lindsay* så stærkt, at han følte nødvendigheden af at revidere sin tidlige bog „The Art of the Moving Picture” – bliver mange elskere af litteratur, musik o. s. v. chokerede over at høre filmen omtalt som en særlig kunstart. For dem er den et vulgært barn af den industrielle revolution – og intet andet.

En strålende film kan leve praktisk taget uset, og skønt den næsten helt er blevet negligeret. De mange filmarkiver, der er oprettet i de senere år med ubetydelig støtte og liden anerkendelse fra produktionsselskaberne, har ikke kopier af alle gode film. Desuden – og dette er værre end manglende interesse – kan kopierne fuldstændig forsvinde, idet negativerne er gået tabt eller destrueret og kopierne nogle år efter premieren blevet ophuggede, for at man har kunnet udvinde det sølvnitrat, som findes i dem.*)

Hvorfor i det hele taget ulejlige sig med at lave film?

Det bedste argument, jeg kan fremføre, er at minde om visse indtrængende nærbilleder

fra Chaplins „Byens Lys” – jeg tænker især på den ekstraordinære slutning, i hvilken man ser vagabondens ansigt efter at blomsterpiggen har rørt ved hans hånd og genkendt ham som den mand, der fik hendes blindhed kureret: Der kommer trækninger i vagabondens ansigt, han smiler med et udtryk af ømhed, angst, medlidenhed, håb og fortvivlelse – det hele på een gang. Og visse nærbilleder fra Dreyers „Jeanne d'Arc”: Jeanne er bundet til pælen, og hendes ansigt udstråler lykke, da et langt krucifix rækkes op mod hende gennem den tykke røg, hun hæver salig øjnene mod himlen med råbet „Velsignede Jesus!”, og man indser, at kampen er umagen værd, for filmen kan bedre end nogen anden kunstart opnå noget, som gør den til den største, den mest indtrængende og mest umiddelbare af dem alle: Den kan fjerne det sidste slør, den kan vise os sjælen.

*) Denne skæbne er overgået i det mindste fire af Dreyers film: „Elsker hverandre” (1922) og „Glomsdalsbruden” (1926) er helt forsvundne. Kun een spole af de originale optagelser til „Der var engang” (1922) eksisterer, og da russerne ved den 2. verdenskrigs slutning konfiskerede UFAs negativer i Berlin, var „Mikael” (1924) med *Benjamin Christensen* og *Walter Slezak* blandt dem. Og fra Chaplin-kataloget er den betydelige satiriske „Kvinden fra Paris” (1923) forsvundet, selv om det kan tænkes, at originalnegativet befinder sig i en kælder enten i Hollywood eller London.



*Falconetti i det nærbillede,
der omtales i artiklen.*



„En Kammerpiges Dagbog“: Burgess Meredith, Reginald Owen, Paulette Goddard og Almira Sessions.

Fortsat fra side 35

tensbarnet blandt Renoirs film, den amerikanske „En kammerpiges dagbog“. Denne film er måske et af Renoirs sindrigste forsøg på at arbejde i „klassisk“ ånd, den er bygget over en roman af *Octave Mirbeau* og gav Renoir alle muligheder for at genoplive stilen fra „La Règle du Jeu“ – filmen er så at sige en „La Règle du Jeu“ fra anno dazumal. Men forholdene spændte ben for filmen – Renoir siger selv, at han havde ventet i så mange år på at kunne filmatisere „En kammerpiges dagbog“, at han burde have ventet, til han var kommet hjem til Frankrig igen. Og på trods af „Cahiers de Cinéma“s ihærdige anstrengelser for at gennemtrumfe en revaluering af Renoirs amerikanske film, iøvrigt et prisværdigt stykke arbejde, forekommer det stadig, som om „En kammerpiges dagbog“ mere er en interessant end en egentlig vellykket film.

Disse forsøg på at beskrive enkeltheder ved Renoirs leg med spillets regler vil let give et

indtryk af, at han er en yderst eksklusiv instruktør. I det bemærkelsesværdige interview, han gav „Cahiers de Cinéma“ i 1954, siger han ganske vist selv, at han altid gør alt, hvad han kan, for at være så kommercielt betonet en instruktør som nogen – når en af hans film ikke slår an hos publikum, er det også kunstnerisk set mod hans vilje. Men denne udtalelse harmonerer aldeles ikke med hans gentagne understregning af, at filmen er en eksklusiv kunstart, mere eksklusiv end maleriet, thi – siger Renoir – en film laves ikke for så og så mange tusinder i så og så mange biografer, men tværtimod for et ganske beskedent fåtal. Dette fåtal kalder han sine „confrères“. Og dette er jo netop en af hemmelighederne ved Renoirs kunst. „*Il faut des confrères*“ – Renoir behøver disse mædsammensvorne, der forstår spillets regler. I tyrefægtningen, i ishøvet, i filmen – og ikke mindst i de film, hvis spil er tilrettelagt af Jean Renoir – er det nødvendigt at forstå spillets regler.